

Emiliano Ranocchi

SZALONA KATEDRA

Pozornie jednostronna i fanatyczna maszynolatria pierwszego, przedwojennego futuryzmu, jest jedną z klisz, którą już uważniejsza historiografia ostatnich dekad podważyła¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że dopiero I wojna światowa odśloniła w pełni niszczyielski potencjał techniki i technologii. W dyskursie o nowoczesności musiała nastąpić rewizja przedwojennych poglądów, a bezkrytyczny zachwyt ustąpił bardziej ambiwalentnej postawie. Świadczy o tym twórczość tak zwanego drugiego futuryzmu, czyli futurystów młodszego pokolenia, którzy zaczęli tworzyć dopiero po Wielkiej Wojnie².

¹ Zob. R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano: Mursia, 1973; E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani: Celebes 1971; G. Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination. Poised between Machine Cult and Machine Angst*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, ed. G. Berghaus, Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.
² Zob. E. Crispolti, *Il secondo futurismo: Torino 1923–1938*, Torino: Pozzo, 1962.

Dowodzi tego także krótka parabola futurizmu polskiego, którego ambiwalentny stosunek do maszyny i cywilizacji został już dawno dostrzeżony³. Potwierdza to wreszcie międzywojenny rozkwit dzieł literackich (zarówno dramatów, jak i prozy) o tematyce dystopijnej, którego szczyt sytuuje się w latach 20. XX wieku. Wśród tytułów należących do światowej klasyki gatunku znajdują się komedia Karela Čapka *R.U.R.* (1920), powieść Evgenija Zamjatina *My* (1920), dramaty krytycznego futurysty Ruggero Vasariiego *Udręka maszyn* (1925) oraz Raun (1932), film Fritza Langa *Metropolis* (1927), powieść Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat* (1932), wreszcie powieść Karela Čapka *Inwazja jaszczurów* (1936) – by wskazać te najsłynniejsze. Wymienione, różne dzieła łączy radykalna krytyka nowoczesnej cywilizacji, odbieranej i przedstawianej jako technokracja,

³ Zob. H. Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

oraz pesymistyczny obraz przyszłości rodzaju ludzkiego.

Wśród zapomnianych dziś autorów, tworzących w szczytowym okresie załamania się optymistycznej fascynacji techniką, znajduje się również Jerzy Sosnkowski, z zawodu architekt. O jego jedynej powieści, *Auto, Ty i Ja. Miłość maszyn* (1925), pisałem kilka lat temu na łamach „Autoportretu”⁴. Kategoria niesamowitości okazała się wówczas pomocna w analizie dystopijnego snu ósmego rozdziału powieści, w którym maszyny ożywają i opanowują świat. Temat jest jednak daleki od wyczerpania. W ścisłym związku tematycznym z powieścią pozostaje bowiem co najmniej kilka opowiadań ze zbioru *Bosman Finta* (1926). Tematycznego pokrewieństwa między powieścią i opowiadaniem można

⁴ E. Ranocchi, *Od człowieka do maszyny i z powrotem*, „Autoportret” 2011, nr 2 [34]; por. także: tegoż, *Miłość maszyn. Antynomie maszyny w polskim modernizmie*, „Studi slavistici” 2011, s. 137–160.

się dopatrywać także w treści i strukturze opisu zmechanizowanej przyszłości. Wreszcie aspektem wspólnym opowiadania i powieści jest aksjologia płci: we współczesnym zmechanizowanym świecie kobiecie przypadło w udziale zadanie utrzymywania więzi z uczuciami i tym samym z naturą. Jedno z nich, zatytułowane *Szalona katedra*, chciałbym tutaj pokrótce przedstawić.

Podczas gdy powieść Sosnkowskiego mierzyła się z problematyką nowoczesności poprzez tematykę maszyny, *Szalona katedra* podejmuje ją za pośrednictwem tego symulakrum cywilizacji nowoczesnej, jakim jest miasto. Fabuła jest prosta, ale nieco bardziej enigmatyczna od jawnie parenetycznej w wymowie powieści, przez to pozostawia otwartą przestrzeń dla różnych interpretacji. Narracja ma strukturę szkatułkową: prawdziwe opowiadanie jest ujęte w szerszą ramę, która pełni względem niego funkcję wprowadzenia. Opowiada je bowiem narrator o rysach wyraźnie autobiograficznych. W trakcie lektury dowiadujemy się, że podobnie jak sam Sosnkowski, jest on architektem i autorem książek przygodowych, w wieku zbliżonym do autora. Akcja narracji ramowej toczy się w Rabce, wiosną 1950 roku; narrator ma pięćdziesiąt lat (Sosnkowski urodził się w 1894 roku) i gości u pary znajomych, państwa W. Siedzi z nimi na werandzie willi, z której roztacza się widok na okoliczne wzgórza oraz na biały „automobilowy tor” łączący Zakopane z Krakowem. Zaraz na wstępie zarysowywana jest schematyczna opozycja między „nienowoczesną” wiosną („stara, niepoprawna, romantyczna”) a niezwykłym na jej urok pokoleniem nowych ludzi, do którego należą państwo W. W ich towarzystwie narrator poznaje dwudziestoparoletnią panią J., o której dowiadujemy się, iż rozwiodła się z mężem, gdyż „nie mogła w żaden sposób zgodzić się z jego zmechanizowaną osobowością”. Stanowi ona zatem odpowiednik Izzy z powieści *Auto, Ty i Ja* – jest uosobieniem uczucia i wartości minionych czasów. Kiedy gospodarz zaczyna w rozmowie udowadniać, że uczucie musiało

zginąć w nowoczesnym świecie, bo generuje cierpienie, a ludzkość dąży do eliminacji cierpienia – co można osiągnąć jedynie za pomocą rozumu – pani J. reaguje bardzo gwałtownie. Wtem narrator wchodzi w rozmowę, próbując załagodzić konflikt, i rozpoczyna swoje opowiadanie. Akcja drugiego opowiadania toczy się osiem lat wcześniej (czyli w 1942 roku), w Amsterdamie, gdzie szaleje epidemia cholery. Narrator przyznaje, że zawsze pociągały go sytuacje graniczne, więc pomimo niebezpieczeństwa zarazy postanowił odwiedzić miasto, odcięte wówczas od reszty kraju. Mieszkańcy Amsterdamu, zrezygnowani i zobojętniali na nieuchronną śmierć, żyją jak dawniej. Narrator zaczyna bywać na różnych festynach i przyjęciach. Na jednym z nich poznaje parę nierozłącznych przyjaciół, architekta Kafa i inżyniera Keata. Wkrótce dowiaduje się, że magistrat miasta powierzył pierwszemu budowę katedry, drugiemu zaś – metra. Dowiaduje się również, iż narzeczona pierwszego jest poważnie chora – jak później się okaże, właśnie na cholere.

Obraz przyszłego Amsterdamu należy do najciekawszych fragmentów opowiadania. Za sprawą drapaczy chmur wznoszących się po obu stronach ulicy przypomina ona kanadyjski kanion. Jak informuje przypis, „chodniki dla pieszych są podniesione do wysokości pierwszego piętra, by nie zawadzać na dole ruchowi kołowemu”. Przeciwnie strony ulicy łączy rodzaj pomostów, zwanych transjektami.

Nad głowami, wyżej, niżej – garbate łuki, krzyżując się ze sobą w najdziwniejsze smugi, koliska, punkty świetlne, zalewały dolinę ulicy potokiem lśnień różnokolorowych, łamiąc warkotliwą atmosferę wielkomijską w milion form geometrycznych o różnem natężeniu światła i o różnej barwie⁵.

⁵ J. Sosnkowski, *Szalona katedra*, [w:] tegoż, *Bosman Finta*, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych, 1926, s. 108. O fascynacji Sosnkowskiego nowoczesnym wynalazkiem neonu świadczy jego artykuł pt. *W. Książę Neon*, opublikowany na łamach redagowanego

Widok głębokiej ulicy poprzecinanej pomostami dla ruchu pieszego wywołuje nieodparte skojarzenia z kadrami filmu Langa *Metropolis*, jednak o żadnym wpływie nie może tu być mowy, skoro film był dystrybuowany dopiero w roku następnym. Raczej można się dopatrzyć wspólnej znajomości projektu Città nuova Antonia Sant’Elia czy też z jego wizjonerskiego *Manifestu architektury futurystycznej*, który wprowadzie nie był jeszcze wtedy przetłumaczony na polski, ale który Sosnkowski mógł znać z francuskiego tłumaczenia. W *Manifestcie*:

Dom [...] musi się wznosić na skraj ą hałaśliwej przepaści: ulicy. Ta nie będzie się już rozpościerać jak dywan na poziomie portierni, lecz będzie wdzierać się w głąb ziemi wieloma piętrami dla rozmieszczenia wielkomijskiego ruchu. Piętra te dla koniecznego przejścia będą połączone ze sobą metalowymi kładkami i szybkobieżnymi ruchomymi schodami⁶.

Sosnkowski przejął zatem najprawdopodobniej od Sant’Elia koncepcję nowoczesnego miasta. Biegący dołem ruch samochodowy nabrał jednak złowrogich konotacji, których stanowczo nie sposób znaleźć w pierwotnej, mocno afirmatywnej wizji włoskiego futurysty:

Dołem, nieprzebranie, płynęła rzeka automobilów, po kilka w rzędzie w tę i tamtą stronę. Lśniące, połyskliwe, wypukłe dachy limusin składały się na skorupiąstą łuskę tego olbrzymiego gadu bez końca i początku, wiecznie wijącego się wokół olbrzymich bloków kamienic, poczonkowanego na tyle odnóg, ile ulic było w gigantycznym mieście. Potwór ten nowoczesny trwał w ciągłym ruchu, nie znając spoczynku, sapął, parskął, tysiącznemi płucami motorów, młaskał kołami po wyzwierciadlonym asfalcie. Błyskał przewrotnie i fałszywie milionami oczu, umieszczonych

przez niego miesięcznika „Wnętrze” 1933, R. 2, nr 6, s. 102–106.

⁶ *Manifest architektury futurystycznej* według *Manifesti futuristi*, <http://www.architetturafuturista.it/indiceframe.htm> (dostęp: 10 grudnia 2014) [tłum. E.R.].

na każdym przegubie jego gibkiego korpusu. Mimo tej masy maszyn i ludzi, mimo tego piekła ruchu, nie było tu specjalnego hałasu. Maszyny posiadały doskonale tłumiki, sygnałów ostrzegawczych nie było, bo tam na dole nie było kogo ostrzegać, a o wyminięciu się dwu maszyn mowy być nie mogło. Jednostajny prąd tej lawinowej rzeki nie zmieniał tempa ani na chwilę przez całą dobę⁷.

Jeśli przytoczymy ustęp z powieści *Auto, Ty i Ja. Miłość maszyn*, lepiej zrozumiemy, w jakim sensie pisałem o ścisłym pokrewieństwie obrazowania obecnego w obu utworach. Jest to fragment dystopijnego snu z rozdziału ósmego. Opisujący jest tutaj ruch maszyn, które przystępują do opanowywania świata, wyeliminowawszy zeń ludzi:

Droga całkowicie zapchana była wędrującymi maszynami. Panował formalny tłok. Nieustanny wąż potworów pełzał w dwu kierunkach, nie przerywając się ani na chwilę. Środek drogi zostawiony był do wyminięć.

Widać tu było dokładnie znakomitą, maszynową organizację i niesłychaną precyzyjność w obliczeniu ruchów. Kolosy miały się o milimetr, o włos, nie wadząc o siebie nawzajem, mimo wielkiej szybkości, z którą posuwały się niektóre z nich. Po bokach równomiernie pełzły wolno maszyny przemysłowe, środkiem mknęły auta, lokomobile, lokomotywy, motocykle, traktory. Panował jednostajny szum, potężny niby ryk fal wielu wzburzonych mórz, ale regularny, rytmiczny, – rzekłbym, – ilustrujący fonetycznie dynamikę tej mechanicznej rzeki.

Ciała maszyn miały przeróżne kształty, wszystkie zbliżone do poczwar przedpotopowych różnych ras i rodzin.

Trzymało się to wszystko uporczywie drogi, jako przepisanego rozumem i ustawą racji, szlaku.

Nawet aeroplany z poświstem przeszywające powietrze, otulone w formy olbrzymich nietoperzy, ściśle trzymały się powietrznej linii, idealnie odpowiadającej biegowi trasy.

[...] Przejrzyste cielska zlewały się w jednego, przejrzystego węża z jakimś ruchliwemi cieniami, w wężu zaś był zamęt kół, trybów, pasów, linii prostych i krzywych – krzyżujących się, zazębiających jedne za drugie.

Ten ścisk mechaniczny przerywały, ciągle zmieniając miejsca, błyski, niby bardzo wydłużone piramidy, zielone, niebieskie, czerwone. Świeciły blade w blasku dnia, – a widać je było wyraźnie tylko ze względu na ciemniejsze tło mgły cielsk, w których spoczywały ich źródła światła.

Ciągnęła tak ta groźna chmura brzemienna dźwigniami, łańcuchami, lewarami, stalowemi ramionami, które w swej polerowanej powierzchni odbijały łamiące się światła, jak sen okropny, jak zjawą, wobec której wszystkie znane dotąd ludziom okropności malaly i bladeły. Unosił się nad nią duch niezmóżonej organizacji i siły. Była to lawina, której próżnem byłoby chcieć stawić opór, lawina hucząca jak tysiąc wodospadów, jak miliony zsypywanych fur kamieni, – a głos ten przygniatał, przysgnębiał, kładł się na mózg jak bolesny ciężar, odzywając się w głowie echem uderzeń dokuczliwych, pod naporem których bolały oczy.

Rzecz dziwna, że szatański ruch – sprawiał wrażenie pustki. Oschłością jakąś wiało od ciągnących mas, nie było w tem życia. Droga toczyła się metodyczność. Życie przyrody posiada cały szereg ruchów i drgnień nieskoordynowanych, niespodzianych, – stamtąd ziało szematem i regularnością, – ziało martwotą. To zespolenie martwoty z ruchem było nad wyraz przykre. Mimo woli nasuwało się wyobraźni pojęcie zgalwanizowanego trupa⁸.

⁷ J. Sosnkowski, *Szalona katedra*, s. 108.

Przytoczone wyżej fragmenty opisują dwie lustrzane sytuacje: w jednej widzimy świat ludzi tak dobrze zorganizowany, że przypomina doskonały mechanizm, w drugiej – świat opanowywany przez maszyny, które zachowują się, jak gdyby były ożywione. „[...] wątpliwość co do tego, czy żywa – jak się zdaje – istota jest rzeczywiście ożywiona, i odwrotnie: czy martwy przedmiot nie jest przypadkiem ożywiony”⁹, Ernst Jentsch uznał prawie sto lat temu za jedną z przyczyn mogących wywołać poczucie niesamowitości. Zaś w latach 80. ubiegłego wieku Donna Haraway nadała nowy, głębszy i szerszy sens definicji cyborga (samo słowo pochodzi z lat 60.¹⁰), czyniąc zeń jedno z podstawowych pojęć postmodernistycznej filozofii i antropologii”. Na początku swojego manifestu, pisząc o granicach, których zniesienie w XX wieku doprowadziło do powstania cyborga, Haraway przywołała granicę między człowiekiem a zwierzęciem oraz między organicznym a mechanicznym. Zniesienie tej ostatniej granicy z jednej strony ma za sobą historię sięgającą XVIII-wiecznego racjonalizmu, z drugiej jest rezultatem rewolucji poznawczej rozpetanej przez cybernetykę. Tam, gdzie każdy organizm – nieważne, czy jest to jednostka, zbiorowość, żywa istota czy sztuczna inteligencja, układ nerwowy czy internet – może być opisywany w kategoriach systemu i organizacji, humanistyczny podmiot okazuje się iluzją, ideą pozbawioną ontologicznego gruntu. Mamy zatem sytuację, w której ludzkie jednostki przestają być jednostkami, a zaczynają tworzyć olbrzymie zwierzę, rodzaj Lewiatana: w wyżej przytoczonym fragmencie opowiadania Sosnkowskiego

⁹ E. Jentsch, *O psychologii niesamowitego*, przekład zamieszczony w niniejszym numerze „Autoportretu”, s. 34.

¹⁰ Por. A. Wabik, *Cyborg*, „Autoportret” 2010, nr 1 [30], s. 42–47.

¹¹ Zob. D.J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, [w:] tejsze, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991.

Erich Kettelhut, rysunki do scenografii *Metropolis* Fritz'a Langa, 1925

jest to „olbrzymi gad bez końca i początku”¹², nieco dalej zaś obraz spieszącego w milczeniu tłumu przechodniów mieni się „jak wielka stugłowa salamandra w blasku reklam”¹³. Podobnie w powieści martwe z definicji maszyny poruszają się, naśladując ruchy żywych istot, budząc wątpliwość co do samej definicji życia. W obu fragmentach wreszcie efekt akustyczny przyczynia się do wrażenia niesamowitości. W opowiadaniu zaskakujący w kontekście wielkomiejskiego ruchu brak hałasu kontrastuje z opisywaną sceną i wzmacnia efekt organizacji i mechanizacji; we fragmencie z powieści hałas jest wprawdzie ogromny, za to jest regularny i rytmiczny, przez co wytwarza wyobcowujący efekt martwoty. W obu wypadkach mamy do czynienia ze „szczególnym amalgamatem tego, co znane i nieznanie”¹⁴. Już prawie sto lat temu Ernst Jentsch wspominał o wyłączeniu jednego ze zmysłów jako możliwym źródle wrażenia niesamowitości, podając przykład hałaśliwego warsztatu lub maszynowni, w których szum nie pozwala usłyszeć nawet własnych słów¹⁵.

Wreszcie otwiera się widok na katedrę:

Perspektywa wielkiej ulicy zwężała się, niby wnętrze rury teleskopowej o kwadratowym przekroju. Roniąc obficie perły lamp, diamenty setek okien, riwiery reklam, u wylotu rozlewała się w mleczną jaśń olbrzymia placu. Tam stała świeżo wzniesiona katedra. Oświetlenie placu było tak silne, że dolnych konturów kolosalnego gmachu nie było widać. Dołem falowała jakby opalizująca, mieniąca się barwami perłowej masy – drgająca, żywa frędzla. Każdy atom, każda najdrobniejsza cząstka powietrza była tam pulsującym światłem. Z tego morza białych płomieni wyrastała dopiero budowla, osłonięta jeszcze z góry do dołu koroną rusztowań.

¹² J. Sosnkowski, *Szalona katedra*, s. 108.

¹³ Tamże, s. 109.

¹⁴ N. Royle, *The Uncanny*, przekład zamieszczony w niniejszym numerze „Autoportretu”, s. 17.

¹⁵ Zob. E. Jentsch, dz. cyt., s. 32.



Sprawiała wrażenie cudu. Na planie w formie gwiazdy rosła konstrukcja zadziwiająco prosta. Gigantyczne słupy żelazo-betonowe, rozstawione co trzydzieści metrów, ujmowały ściany zbudowane z żelaznej ażurowej kratownicy. Wnętrza pól kratownicy wypełniały doszczętnie witraże.

W dzień świątynia wypełniona była orgią barw. Cień – symbol zła, wyklęty został z wnętrza Pańskiego domu i to było celem architekta. Wieczorem i w nocy królestwo barw wylewało się na zewnątrz. Gdy była oświetlona od środka, przy wieczornych modłach, wyglądała niby cudna bańka mydlana, zawieszona nad placem. Gdy były w nią światła otaczających ją lamp, świeciła niby tęczyowy klejnot, niby potężny brylant, lśniąc i migotając świetlnymi błyskami.

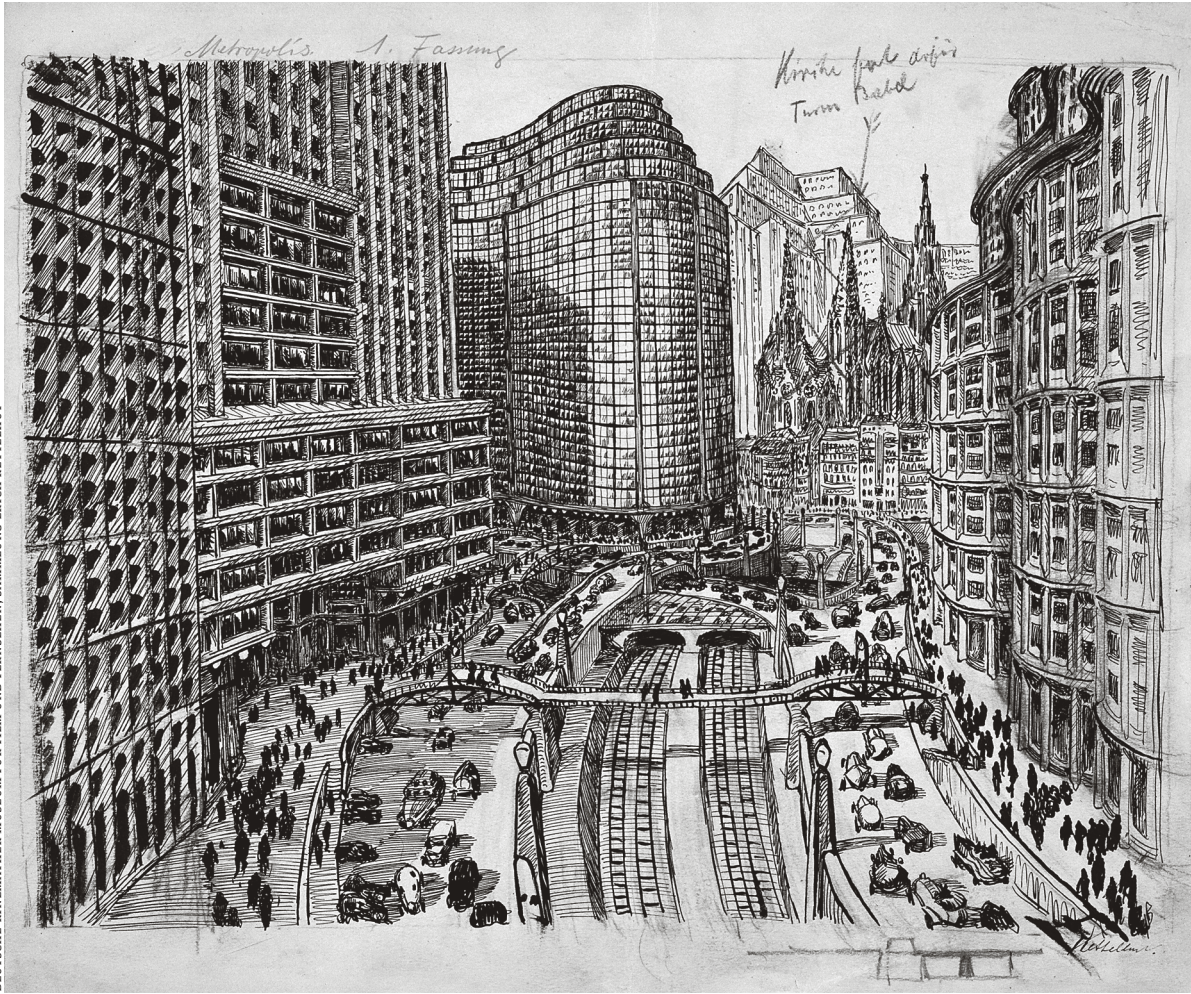
Podłużne prostokąty witrażowych ścian, wyrastające na ramionach gwiazdy, były w górę licznymi uskokami. Całość posiadała niesłychany wyraz, wyraz modlitwy tak mocnej, tak nieodpartej, tak

strzelistej, iż niepodobieństwem zdawało się, by mogła być niewysłuchaną¹⁶.

W dalszej części opowiadania narzeczona Kafa umiera, sam Kaf przeżywa załamanie nerwowe, a katedra zaczyna odzwierciedlać stan jego psychicznego rozpadu:

Wzniesiono się już na piętnaste piętro – katedra smukłała coraz bardziej. Ale tam na wierzchu – Nie – to nie były rusztowania – stanowczo. To były konstrukcje żelbetowe – lecz jakież dziwne! Jakby masa żeber rozpięta się w krąg wysmukłej wieży dzwonnicy. Żebra te wyrastały z masy budynku, z ciała wieży, gięły się, wiły, niby powykęcane uderzeniami wiatru, łączyły się, rozchodziły, – dziwaczne w formie nieusprawiedliwionej niczem, cieńsze, grubsze, zwinięte w gwint, zygzakowate, zazębiające się nawzajem.

¹⁶ J. Sosnkowski, *Szalona katedra*, s. 109–110.



Erich Kettelhut, rysunki do scenografii *Metropolis* Fritz Langa, 1925

przestaje być konstruktem składającym się z symbolicznych znaczeń, któremu społeczeństwo deleguje swoją autoreprezentację. Okazuje się ona projekcją psychiki architekta – a więc nie otwarciem na zewnątrz, ku niebu, lecz do środka, do wnętrza jego chorej duszy; a przez to zamknięciem. To znowu kieruje nas w stronę niesamowitości, która „jako kryzys tego, co własne i naturalne, zaburza jakiekolwiek proste poczucie tego, co wewnątrz i na zewnątrz”¹⁹. Architekt, który stracił kontrolę nad swoim wnętrzem, stracił również kontrolę nad swoją budowlą. Ta w rezultacie przestaje służyć wspólnocie, co skutkuje całkowitym wyminięciem się ze swoją funkcją – a taką przecież posiadała, nie tylko dlatego, że powstała z polecenia miasta, lecz także dlatego, że ludność przedstawiona w narracji uczestniczy w jej budowie i ją przeżywa.

Mając cały czas w pamięci słowa z Manifestu Sant’Elii²⁰, możemy być zdumieni decyzją o umieszczeniu w obrazie nowoczesnego miasta katedry. W istocie figura katedry pojawia się dość często w rozmaitych, mniej lub bardziej zeświecczonych, postaciach we wczesnych awangardach, nabierając nowych znaczeń. W pierwszej kolejności nasuwa się chyba skojarzenie z drzeworytem Lyonela Feiningera towarzyszącym manifestowi Bauhausu. Skojarzenie to, bardziej niż podobieństwa, uwypukla przy tym różnice: katedra Feiningera ilustrowała intencję połączenia wszystkich sztuk (reprezentowanych przez trzy wieże, z których najwyższa to architektura) w dziele sztuki totalnej, mającym odnowić społeczeństwo, jakim w założeniu miał być Bauhaus. Miała zatem wymiar społecznej utopii, z odniesieniami z jednej strony do średniowiecza,

¹⁹ N. Royle, dz. cyt., s. 17.

²⁰ „Czujemy, że nie jesteśmy już ludźmi katedr, pałaców i ratuszów, lecz wielkich hoteli, dworców kolejowych, olbrzymich ulic, kolosalnych portów, krytych targowisk, oświetlonych tuneli, prostych torów samochodowych, zdrowych wyburzeń”, *Manifest architektury...*

Była ich masa. Wieża, otoczona niemi, zdała się wyrwać z setki ramion, sięgających po jej smukły kształt, wczepiony w nią histerycznymi palcami, starającemi się ściągnąć ją w dół. Pięła się ku niebu, błagała o pomoc. Żelazo-betonowe żebra w blasku, bijącym z dołu, wieczorem, wyglądały jak żebra kościotrupa, bielejące matowo na piasku w promieniach księżyca.

Co to być miało?

Łamałem sobie głowę i nic wymyślić nie mogłem. A żebra rosły, zmieniły się potem w pierścienie, w trójkąty, – w spirale, w jakiejś harmonii – to prawda, – lecz harmonii wariackiej²¹.

Na pytanie przyjaciela o znaczenie owych dziwactw na górze Kaf odpowiada, że to nerwy:

– Że ty tego nie pojmujesz? Czy myślisz może, że budynek to kawał muru i nic więcej? Mylisz się – zachichotał, a nam dreszcz przebiegł po karku – mylicie się. Mur żyje, żyje jak człowiek. Mur ma swoją duszę, swoje serce, swoją twarz. Mur ma swój organizm. Więc ma i nerwy. Dużo nerwów, masę nerwów. Spokojnych i obolałych, zdrowych, chorych. Więc i moja katedra¹⁸.

Budowa się nie zatrzymuje. Można w niej dojrzeć odniesienia do architektury wszystkich narodów i epok, tworząc rodzaj postmodernistycznego pastiszu *ante litteram*. Katedra traci swój wymiar miejsca przeznaczonego dla sacrum, pojętego zarówno jako otwarcie się na inny, niejako zewnętrzny wymiar, jak i wypełnianie pewnej funkcji społecznej:

¹⁸ Tamże.

z drugiej do romantycznej mistyki kryształu (widocznej w formowaniu bryły budynku)²². Katedra Sosnkowskiego również łączy wszystkie sztuki, materiały i techniki murarskie, jednak z połączenia tego nie powstaje harmonijne piękno, lecz coś, co narrator oksymoronicznie określa jako „harmonię wariacką”. Jednoznacznie przesuwając to odniesienia estetyczne w stronę wzniosłości. Przy obecnym, znikomym stanie wiedzy o autorze wydaje się bardzo wątpliwe, by mogły tu pobrzmiewać jakiekolwiek świadome odniesienia do estetyczno-społecznej utopii wczesnego Bauhausu. Trudno jednak nie ulec pokusie odczytania obrazu szalonej katedry jako figury klęski programu wczesnej awangardy, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i społecznym. Poza tym katedra Sosnkowskiego ma tylko jedną wieżę, za to potężną. To sprawia, że przejmuje ona także archetypalne konotacje wieży, co dodatkowo uruchamia biblijny kontekst. W tym przejściu od katedry do wieży Sosnkowski również nie był odosobniony. Biblijne skojarzenia z Wieżą Babel pojawiały się u Goethego nie tylko w związku ze strasburską katedrą (w krótkim młodzieńczym tekście *O budownictwie niemieckim, 1773*²³), lecz jeszcze w późnym okresie twórczym, w odniesieniu do innej katedry w Kolonii, w autobiograficznej prozie *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*. Także na koncepcję *Wieży ognia* Johanna Ittena (1920) miały wpływ różne wieże katedralne, nie tylko ta ze Strasburga, lecz także wieża katedry we Fryburgu oraz z całą pewnością wzór San Ivo alla Sapienza Borrominiego²⁴, ze względu na spiralną strukturę jej latarni. W istocie w architektonicznych utopiach wczesnych lat 20. roi się od wież wykorzystujących strukturę spirali (od Władi-

²¹ Zob. G. Wendermann, *Die freie Kunst der Bauhausmeister*, [w:] *Das Bauhaus kommt aus Weimar*, Weimar, hrsg. U. Ackermann, U. Bestgen, Berlin: Dt Kunsverlag, 2009, s. 188–189.

²² Por. E. Ranocchi, *Goethe przed katedrą. Dzieło sztuki jako dzieło przyrody*, „Autoportret” 2006, nr 3 [16], s. 20–23.

²³ O *Wieży ognia* por. Ch. Wagner, *Wieża ognia*, „Autoportret” 2008–2009, nr [25–26], s. 16–21, oraz R. Bohte, *Der Turm des Feuers*, [w:] *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ostfildern Ruit: Hatje, 1994, s. 72–82.

mira Tatlina po Brunona Tauta) i ruch spiralny, choć rozszalały, odgrywa rolę także w katedrze Sosnkowskiego. Różni ją zatem od wszystkich wyżej wymienionych i niewymienionych realizacji, które pisarz-architekt mógł i których nie musiał znać, zdecydowanie negatywna konotacja właśnie wieży jako budowli. W tradycji niemieckiej, którą tu przywołałiśmy, ale także w wieży Tatlina, mniej lub bardziej uświadomione reminiscencje starotestamentowe nie przeczą pozytywnej, utopijnej wymowie ideowej wieży. U podłoża tej pozytywnej w gruncie rzeczy konotacji leży być może pentekostalna symbolika Borrominiego, sugerująca zniesienie starotestamentowego pomieszczenia języków, w zsekularyzowanej postaci. U Sosnkowskiego klątwa Babel nie przestaje rzucać niepokojącego cienia na budownicze ambicje modernistycznego architekta. Ścierają się tu dwie sprzeczne wykładnie budynku. Jako sakralny jest on w założeniu pobożny, jego strzelisty kształt jest ucieleśnioną modlitwą i pełni funkcję społeczną; jako wieża zaś jest wyrazem pychy, szaleństwa i bluźnierstwa. Innymi słowy, katedra Sosnkowskiego jest świątynią, która stała się wieżą Babel. Znowu zatem efekt niesamowitości wywołuje połączenie dwóch sprzecznych z sobą spojrzeń na jeden i ten sam obiekt. Od biblijnej wieży katedra przejęła niepohamowany wzrost, który – jako *pars pro toto* – jest też wzrostem nowoczesnego miasta²⁴, przedstawianego tutaj jako efekt umysłowego zaburzenia. Ogrom i bezmiar budowli budzą odczucia podobne do tych wywoływanych przez góry i wzburzone morza w XVIII-wiecznej estetyce wzniosłości, jednak w odróżnieniu od dzieł przyrody katedra jest wytworem rąk ludzkich – i to właśnie określa przejście od romantycznej wzniosłości do nowoczesnej niesamowitości. Jak napisał Zygmunt Bauman:

²⁴ Jak pisał Otto Wagner, „Powierzchnia metropolii zgodnie z naszym dzisiejszym odczuciem powinna być nieograniczona”. Zob. O. Wagner, *Die Großstadt. Eine Studie über diese*, Wien: Schroll Verlag, 1911.

Odnosimy się do przyrody jak uczeń czarnoksiężnika do swego mistrza²⁵. Niczym ów w gorącej wodzie kąpany młodzieniec, zuchwały, choć nieszczególnie ostrożny, uchwyciliśmy tajemnicę wyzwalania i uwalniania stłumionych sił i postanowiliśmy użyć ich, zanim zdążyliśmy nauczyć się je powstrzymywać. I przeraża nas myśl, że skoro siły te zostały już uruchomione i mogą nabierać impetu, to jest już za późno na magiczne zaklęcia zdolne ponownie je ujarzmić. [...] Podobnie jak naszych przodków, ogarniają nas lęki, jakimi zionie bezbrzeżna otchłań rozpościerająca się między wielkością wyzwania a niedostatkiem i lichością naszych narzędzi i środków – aczkolwiek tym razem naprawdę nie wierzymy, by prędzej czy później udało się przerzucić most. Doświadczamy tego, co zapewne odczuwali ludzie, gdy ogarniał ich Bachtinowski „kosmiczny” strach: bojaźń i drżenie wywołane przez to, co wzniosłe i niesamowite, przez widok bezkresnych mórz i gigantycznych gór wyraźnie nieczułych na wysiłki próbujących wspiąć się na nie ludzie, ślepych i głuchych na ludzkie błagania o łaskę. Tym razem jednakże to nie góry i morze, lecz wykonane przez człowieka przedmioty i ich nieprzebrane produkty uboczne i uboczne skutki emanują naszymi najbardziej złowrogimi lękami²⁶.

By wreszcie powstrzymać wariacką konstrukcję, Keat ucieka się do fortelu. Mówi do przyjaciela, że podczas budowy metra przeliczył się i zbyttnio zbliżył się do katedry, co grozi zawaleniem całego obszaru, jeśli Kaf będzie dalej rozbudowywał swój obiekt. Kaf jest zmuszony przerwać konstrukcję, ale jego rozczarowanie jest tak wielkie, że popełnia samobójstwo. W zakończeniu wracamy do ramowej opowieści. Na pytanie pięknej rozwódki o tożsamość bohatera opowiadania narrator stwierdza enigmatycznie, że ją sobie wymyślił, pozostawiając czytelnika w całkowitej bezradności wobec interpretacji całej historii.

²⁵ W polskim przekładzie Janusza Margańskiego zdanie to zostało pominięte.

²⁶ Z. Bauman, *Płynny lęk*, tłum. J. Margański, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 162–163.